

Una máscara que se apena y a la vez ríe. Representaciones sociales de trabajadores/as de la actuación del Gran La Plata antes y durante la pandemia por Covid-19

Lic. y Prof. Juliana Díaz (IdIHCS – CONICET / UNLP)

julianadiaz345@gmail.com

*(...) para qué quiero un tipo que vaya a trabajar de pintor de casa
y haga teatro en las dos horas que le restan de su día.
Yo quiero un tipo que haga teatro todo el día.
Entonces, es importante lo económico,
pero creo que más importante es
reconocerse parte de eso.*

(68 años, Actor del circuito independiente y
oficial. Jubilado, director/a, dramaturgo/a,
dueño/a de sala teatral, productor, técnico)

Introducción

Habitualmente, se tiende a asociar a la actividad teatral con un símbolo constituido por dos máscaras de expresiones opuestas: a la derecha, una que muestra felicidad y, a la izquierda, otra que, por el contrario, da cuenta de un estado de tristeza. Ambas configuran la representación de la tragicomedia en teatro: la primera Talía (la comedia) y la segunda Melpómene (la tragedia). Sus nombres provienen de dos de las nueve musas inspiradoras de la mitología popular griega y romana (García Villarán, 2010). Esta dupla representa el sentido tragicómico que combina en una misma obra de arte dos sentimientos contradictorios: el de la alegría junto con el de la tristeza, conviviendo en una misma experiencia artística en la que participan artistas y espectadores/as. Este encuentro antitético se sintetiza, entonces, en las obras teatrales que toman sus caras opuestas como símbolo identificador. En este escrito, vemos cómo esa relación sostiene también las representaciones sociales de los/as trabajadores/as de la actuación acerca de su labor. Esto significa que, desde el punto de vista de actores y actrices de teatro platense, encontramos, actualmente, una tensión entre el placer que obtienen al ejercer su actividad y la angustia que les produce las condiciones en las que trabajan. Entonces, lo que nos proponemos es indagar esa dialéctica que, como veremos a continuación, caracteriza al trabajo actoral en La Plata en la contemporaneidad.

Esta ponencia forma parte de los estudios en curso del Doctorado en Ciencias Sociales por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional

de La Plata (FaHCE-UNLP) financiados por una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Con el acompañamiento y la dirección de las Doctoras Mariana Busso y Ana Bugnone, indagamos las situaciones laborales de actores y actrices de teatro del Gran La Plata, entre los años 2019 y 2021. Las situaciones laborales son estudiadas a partir de las condiciones de trabajo de estos/as artistas y las representaciones sociales que los sujetos construyen acerca de su actividad. A partir de la bibliografía utilizada, los resultados de las 181 respuestas de una encuesta no probabilística realizada por nuestra autoría en junio del 2021 y las mismas palabras de los/as actores y actrices recopiladas en 30 entrevistas en profundidad y en observaciones participantes de espacios de discusión colectiva como asambleas y plenarios realizadas entre el 2020 y el 2022, podemos empezar a esbozar algunos primeros acercamientos. En este sentido, dividimos el escrito en dos apartados: el primero orientado a explicar brevemente cómo es trabajar de actor/actriz en el contexto abordado y las razones por las que se suele caracterizar como un trabajo precarizado. En el segundo apartado, indagamos las representaciones sociales que construyen acerca de su actividad. Para finalizar, presentamos algunas conclusiones alcanzadas.

El propósito de este trabajo será, entonces, indagar la convivencia de la angustia que produce trabajar en condiciones de alta precariedad laboral junto con la satisfacción que se encuentra en el quehacer de los/as trabajadores/as de la actuación del Gran La Plata, entre el 2019 y 2021. El propósito de este estudio se basa en contribuir al conocimiento en el marco de los debates acerca del trabajo artístico en la contemporaneidad.

Las particularidades del trabajo actoral

En otros trabajos previos ya se han desarrollado con mayor profundidad las características que asume el trabajo actoral en la ciudad de La Plata en la actualidad (Basanta y del Mármol, 2020; del Mármol y Díaz, 2020; Díaz, 2021; 2022). Si recuperamos algunos aspectos centrales, podemos caracterizarlo por condiciones de trabajo basadas por la inestabilidad laboral (por su definición social y normativa como labor *discontinua*¹).

¹ Como veremos a continuación, la ley Nacional del Actor sancionada en el 2015 caracteriza al trabajo de los/as intérpretes como discontinuo, su regulación se adapta a contratos breves de tiempo determinado (es decir, por proyectos específicos).

ARTÍCULO 12: A los efectos de la seguridad social, los servicios de los trabajadores definidos en el artículo 1° de la presente ley se califican como de carácter discontinuo (...) Se entenderán por servicios discontinuos aquellos que, por las particularidades propias de la tarea, se prestan en forma alternada o intermitente durante todo el año calendario, con uno o varios empleadores. (Ley 24.207, artículo 12)

Además, se trata de un tipo de trabajo que genera poca rentabilidad en términos económicos para quienes la realizan, ya que muchas veces requiere inversiones de tiempo y dinero que no llegan a recuperarse con los ingresos percibidos por las ventas de entradas, ni aplicando a políticas públicas como premios por festivales, becas y subsidios para producción. Por lo tanto, las pocas veces que los actores y las actrices perciben ganancias por su trabajo, suelen ser escasas para la economía personal de cada uno/a. Debido a la baja productividad económica, muchos/as deciden llevar a cabo sus trabajos de forma no registrada, en tanto que, consideran innecesario realizar aportes por proyectos cuya durabilidad es incierta y los ingresos son escasos y hasta algunas veces nulos. Esto sucede principalmente en el circuito de producción denominado autogestivo² que subsiste gracias al trabajo colaborativo y cooperativo de sus miembros en base a un proyecto específico (por ejemplo, la realización de una obra de teatro)³. Aun así, existen otros circuitos de producción, como por ejemplo el oficial⁴ (que depende de entidades estatales) y el comercial⁵ (que depende principalmente de una productora o empresa privada). Las producciones del circuito comercial en La Plata son contadas, de hecho, en nuestro trabajo de campo solo hemos encontrado un elenco que trabajó con una productora privada, pero, por momentos, sosteniendo una dinámica híbrida entre la producción independiente y la comercial (ya que, si bien la productora invertía el capital económico necesario para garantizar cada proyecto, no existían contratos que contemplen el tiempo de trabajo humano dedicado por los/as artistas para llevar a cabo la actividad). Por su parte, el circuito oficial pocas veces ha presentado producciones propias antes de la pandemia y,

En ese sentido, se naturaliza la inestabilidad laboral al no dar lugar a la posibilidad de contratos más estables donde, los/as artistas, puedan estar disponibles para múltiples proyectos que requieran del ejercicio actoral (esto no se reduce a obras de teatro únicamente).

² En este trabajo se utilizarán los conceptos *independiente* y *autogestivo* de manera indistinta. Si bien comprendemos las críticas al concepto de *independiente* por sus lazos de dependencia con otras instituciones, el término en La Plata ha cobrado un sentido de identificación muy fuerte (del Mármol y otras, 2017), de modo que, muchos/as artistas recurren al término independiente y autogestivo como sinónimos (Díaz, 2021).

³ La organización laboral de teatristas dentro de las cooperativas ya ha sido abordada en otros estudios como en Bayardo (1992).

⁴ En estos casos encontramos variedad de contrataciones: por un lado, están aquellos/as que han sido registrados/as a partir de un contrato por locación de servicio, otros/as que han facturado sus proyectos mediante un monotributo (del elenco o personal de alguno de sus miembros) y otros/as que no han registrado la actividad.

⁵ Los espacios de producción comercial no suelen dar lugar a obras de teatro de artistas locales. De hecho, ratificamos esta idea con la base de datos construida sobre obras de teatro presentadas en salas registradas por el Instituto Nacional del Teatro (INT) entre septiembre y noviembre del 2019. Allí, encontramos que no se presentaron obras de teatro con artistas locales en las salas de teatro comercial, ya que, priorizan presentaciones de grupos que no residen en La Plata y/o presentaciones que no son teatrales como conciertos de música y shows de stand-up.

prácticamente no realizaron nuevos proyectos a raíz de convocatorias estatales en los años 2020 y 2021. El circuito independiente es aquel que permaneció activo durante la pandemia y donde se concentra la mayor parte de la producción teatral platense.

Si bien las condiciones de trabajo son precarias en cualquiera de los circuitos, los/as actores/trices encuentran mayor estabilidad y continuidad de sus obras cuando aplican, principalmente, al circuito oficial. Esto es porque supone, en muchos de esos casos, un acuerdo previo sobre el tiempo a trabajar y la remuneración adquirida por la labor (sin tener que, necesariamente, invertir dinero para su producción). Además, este circuito suele convocar a nuevos públicos, ya que, muchas veces, las entradas están subsidiadas y, por lo tanto, su costo es nulo o menor respecto a otros espacios independientes y comerciales.

En lo que corresponde a las producciones por salas (que también se distingue entre las comerciales, oficiales e independientes)⁶, encontramos que: 1- las salas de teatro comerciales no acostumbran a dar lugar de su cartelera a obras de teatro producidas en la ciudad, ni tampoco ofrecen espacios de creación y producción con artistas locales; 2- las salas de teatro oficiales ofrecen trabajo a actores y actrices locales a partir de distintos modos de producción: la mayoría de las veces las salas oficiales compran una cantidad determinada de funciones de obras de teatro producidas de forma autogestiva (seleccionadas mediante concursos). Con menor frecuencia, llevan a cabo convocatorias a producciones propias de la sala oficial y la selección de artistas se realiza mediante *casting*. En estos casos, se contempla un contrato que tengan en cuenta los tiempos de ensayo y funciones necesarias para realizar el proyecto⁷; y 3- las salas de teatro independientes son espacios que se alquilan para dar funciones (y muchas veces también

⁶ Según los archivos del Instituto Nacional del Teatro (INT), en marzo del 2021 se cuenta en la ciudad con 28 salas de teatro independiente registradas, además de 7 salas de teatros oficiales (cuatro con dependencia municipal, dos provincial y uno que se encuentra en disputas legales entre la gestión del Frente de Todos de la Provincia de Buenos Aires -PBA- y la gestión de Juntos por el Cambio en la Municipalidad de La Plata) y 4 salas de teatro comerciales. Lo que distingue a las salas independientes de las comerciales (según la Ley N° 14.037, en el artículo 5, inciso A), es la capacidad espacial: menos de 300 butacas es una sala independiente y, más de esa cantidad, es comercial. A su vez, las salas independientes y comerciales se diferencian de las oficiales a partir de su dependencia, siendo las últimas propiedad estatal y no privada, sin importar la cantidad de butacas que dispongan.

⁷ La tendencia a comprar (mediante concursos y festivales) funciones de obras producidas en el circuito independiente libra a la entidad contratante de los costos económicos que suponen una producción oficial (que debiera pagar no solo funciones, sino también el tiempo de ensayo, entre otras responsabilidades patronales). Es decir, resulta más costoso sostener una producción oficial contratando a los/as artistas y regulando su condición de trabajo a partir de la ley 27.203 que incluye, además de los días de funciones, aquellos que corresponden en ensayos y todo tipo de trabajo que deba hacerse en función del proyecto artístico.

ensayar) obras de teatro producidas de modo autogestivo por cooperativas de trabajo (con frecuencia no registradas).

Por otra parte, los/as artistas suelen acompañar las denuncias por sus condiciones de trabajo con afirmaciones que destacan el carácter profesional de su labor, en tanto supone tiempo de formación y aprendizaje, ya sea en instituciones formales (como por ejemplo en nivel secundario y superior) tanto como informales (como seminarios y talleres privados).

Porque es un trabajo porque hay algo que se brinda también para los otros, no solo para uno y eso y porque ahí hay un vínculo también con una elección y la sociedad que me parece que hace que... porque además es una carrera que se estudia, uno se forma para eso, digo, hay trabajos en los que no tenés formación. Por ejemplo, seguramente alguien que trabaja en... recogiendo la basura no se forma para recoger la basura, sin embargo, obviamente es un trabajo. Y en el caso de la actuación tiene ese plus, como lo tienen otros tantos trabajos, que hay una inversión en formación que me parece que eso también eso hace que se vuelque en términos teatrales, actorales, laborales para agregarle un valor. (54 años. Actriz en el circuito oficial e independiente y empleada estatal en área cultura)

De hecho, los espacios de preparación profesional suelen ser también fuentes de trabajo con mejores condiciones (fundamentalmente en relación con la rentabilidad y estabilidad laboral) para los/as artistas. De esta manera, encontramos que la enseñanza de la práctica artística es una salida laboral muy recurrida. Esto se articula con que, por lo general, se complementa al trabajo actoral con otro tipo de empleos o fuentes de ingreso (sin importar si están relacionadas con las artes). En este marco, encontramos que de la totalidad de los/as encuestados/as, un 73% realiza otra actividad en teatro además de actuar (nombraremos en orden, de mayor a menor cantidad de respuestas, las tareas teatrales mencionadas por los/as encuestados/as: dirección, docencia, dramaturgia, gestión y producción cultural técnica, entre otras) y un 63% realiza otras actividades artísticas además de teatro (nombraremos en orden, de mayor a menor cantidad de respuestas, las actividades artísticas mencionadas por los/as encuestados/as: escritura, danza, música, artes plásticas, fotografía, entre otras). Además, es importante tener en cuenta que el 77% de los/as encuestados/as poseen otros trabajos por fuera del rubro artístico (entre los cuales el 79% trabaja como empleado/a, el 19% como autónomo/a y el 2% como empleador/a). Podemos asumir, entonces, que la población actoral del Gran La Plata se caracteriza por situaciones de *pluriactividad* que pueden relacionarse (o no) a su/s actividad/es artística/s. Es importante aclarar que se recupera el concepto de

pluriactividad en lugar de *pluriempleo* a partir de la diferenciación explicitada por Vania Cajas Ulloa (2015):

(...) nos referiremos al pluriempleo para aludir al desempeño simultáneo de dos o más trabajos por un mismo trabajador; mientras que hablaremos de pluriactividad para representar el desarrollo de diversas actividades productivas por una misma persona en forma independiente o, bien, para referirnos a la situación de un trabajador dependiente que desarrolla al mismo tiempo una o más actividades en forma autónoma que le reportan ingresos. (p.22).

Teniendo en cuenta las particularidades que asume el trabajo artístico de actores y actrices del Gran La Plata, en las siguientes páginas indagaremos las tensiones que aparecen en la construcción colectiva de sus representaciones sociales acerca de su actividad.

Formas de ver y representar

La categoría *representaciones sociales* ha sido abordada principalmente desde la psicología social construccionista (Moscovisci, 1976; Ibañez, 1994). Particularmente en este trabajo, comprendemos a las *representaciones sociales* como modos de significar las interpretaciones que los sujetos hacen de su entorno y a partir de las cuales logran comunicarse (Castorina, Barreiro y Carreño, 2010). Se trata de una construcción social compartida y tácita entre los sujetos (consensos construidos y creídos por un grupo social específico) a partir de la cual llevan a cabo determinadas acciones (Castorina, Barreiro y Toscano, 2005). Es decir, supone una creencia colectiva que sostiene de forma implícita imágenes mentales acerca de una realidad social vivida y compartida (Raiter, 2010). Se advierte que no es un reflejo del entorno, sino una categoría que resulta eficaz para indagar y problematizar sentidos comunes construidos socialmente. Se trata entonces de comprender la construcción del conocimiento cotidiano por parte de los sujetos en interrelación con el contexto histórico y presente que los/as atraviesa (Moñivas, 1994). De esta manera, recuperamos varios estudios de distintos países que indagan el potencial de esta perspectiva teórica para problematizar los significantes que los sujetos (de forma activa y colectiva) atribuyen a los mundos sociales que perciben y construyen (Banch, 2000; González Rey, 2008; García Martínez, 2008; Villarroel, 2007 y Vergara Quintero, 2008). En palabras de Jodelet (1986), el concepto podría sintetizarse de la siguiente forma:

(...) una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una *forma de conocimiento social*. Y, correlativamente, la actividad mental desplegada por individuos y grupos a fin de fijar su posición en relación con situaciones, acontecimientos, objetos y

comunicaciones que les conciernen. Lo social interviene ahí de varias maneras: a través de un contexto concreto en el que se sitúan los individuos y los grupos; a través de la comunicación que se establece entre ellos; a través de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural; a través de los códigos, valores, e ideologías, relacionados con las posiciones y pertenencias sociales específicas. (p. 473).

Por último, este concepto se explica en vinculación con la estructura social y los *habitus* del campo incorporados (Bourdieu, 2007) y se caracterizan por ser sistemas indeterminados y abiertos (Longo, 2004). En relación con el mundo del trabajo, las representaciones sociales son “objeto de luchas tanto colectivas entre grupos sociales, como individuales entre atribuciones y apropiaciones de clasificaciones por parte del sujeto” (Longo, 2004, p. 5).

A partir de estas definiciones teóricas, podremos comprender mejor las representaciones sociales que actores y actrices construyen acerca de su actividad actoral. En primer lugar, es importante tener en cuenta que la mayoría de los/as artistas asumen a la actividad actoral como un trabajo:

(...) cada vez hay más conciencia de laburo. Nosotros, no sé por qué, intuitivamente fuimos haciendo una construcción en ese sentido y después como mejorando, qué se yo, la metodología, cómo nos involucrábamos como laborantes, todo esto. Pero intuitivamente siempre tuvimos esa concepción del trabajo, de que lo que estoy haciendo es trabajo. Porque viste que hay un problemón (lo habrás visto, si vos estás en investigación) que hay una frase que para mí nos caga la existencia a todos los que nos dedicamos al arte que es "por amor al arte" y que por amor al arte se justifica todo y la verdad que no. Digo, uno le mete laburo, le apuesta, qué se yo, para mí parte de mi laburo... Hoy estar acá con vos es parte de mi laburo, de construcción de laburo. (37 años. Actor en circuito independiente, oficial y comercial. Gestor cultural).

De hecho, en las encuestas realizadas, encontramos que 9 de cada 10 actores asocian a la actuación como trabajo. Si bien existe una relativa homogeneidad al referirse a la actividad laboral artística como trabajo, no sucede lo mismo cuando analizamos las percepciones personales. Es así como una proporción menor, 6 de cada 10, asume vivir su actividad actoral como trabajo. Esto se debe a distintas vivencias y representaciones que construyen los sujetos desde su entorno. Para abordar eso, tenemos en cuenta distintas variables que nos ayudarán a categorizar, luego, las representaciones que se construyen al interior del campo artístico: la edad, los circuitos de producción artística en los que ha participado y otros trabajos complementarios.

Algunas ambivalencias respecto al carácter laboral de la actuación se deben al *principio antieconómico* a partir del cual, según autores como Bourdieu (2010), se caracteriza a la actividad en el campo artístico. Esto es, se trata de una producción del gran campo social que, a diferencia de otros campos, no parece estar condicionado por la acumulación de capital económico en las lógicas del juego interno. Todo lo contrario, la acumulación excesiva a corto plazo de capital económico no siempre es valorada en las reglas de juego del campo artístico. Esto implica *a priori* que, a mayor ganancia económica, peor rédito simbólico y viceversa, lo cual supone que, en el *subcampo de producción restringida*, lo que adquiere valor es el capital simbólico, y no el económico, de allí que se lo denomine como *un mundo económico al revés*. De esta manera, el concepto hace referencia a la particularidad que caracteriza al artista como agente que “sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico” (Bourdieu, 2015: 130). Es decir, en el campo artístico sucede que el triunfo económico se ve condicionado de manera inversa al simbólico, lo cual supone reconsiderar cómo se inserta la actividad actoral en el marco del mundo del trabajo que pretende habitar. Por eso, el autor sostiene que las obras de arte reguladas bajo el *principio de jerarquización autónoma* (cuyo tipo ideal supone autonomización absoluta respecto a las leyes del mercado) sostienen un principio *antieconómico*. En otras palabras, la búsqueda en la creación deriva hacia la valoración simbólica en detrimento de la económica. Se trata de un tiempo de trabajo que, además de ser gratuito, no espera a futuro mayor rédito económico. En palabras de uno de los entrevistados:

El dinero no actúa como elemento cohesionador y disciplinador. El dinero es el gran elemento disciplinador y cohesionador de voluntades en casi todos los órganos de nuestra vida. Y por lo tanto, el hecho de que haya una actividad tan espectacularmente rara, donde el dinero no se articula como ese elemento nucleante, pues entorna esa actividad con una actividad rarísima. Como muy distinta a lo que estamos habituados. (...) Para nosotros, no implica un gran problema la financiación de los espectáculos. Sí, obviamente, aquello que nunca se contabiliza económicamente son las horas de trabajo del grupo humano. Que son horas que se invierten, pero que insisto, como nos corremos de la dinámica rentable, digamos, son horas que nunca se recuperan en términos económicos. Se recuperan, en todo caso, de otros modos. (47 años. Actor, director, dueño de sala y docente de teatro en espacios formales e informales).

No obstante, esta idea no es igualmente compartida por todos/as los/as artistas en el contexto histórico que analizamos. Si bien es cierto que la acumulación de capital económico no explica en sí mismo los motivos por los que se elige ejercer el trabajo

actoral, tampoco parece que todos/as los/as artistas trabajen de manera completamente desinteresada sobre el factor económico. Una actriz que además se dedica a enseñar la práctica actoral en espacios formales como informales, planteaba la problemática de la siguiente forma:

¿Qué gano?, ¿prestigio?, ¿legitimación?, ¿qué gano?, ¿estar con amigos? O sea, hablemos de eso, ¿no? No sé si llamar trabajo. No sé, definir trabajo ¿no? Definir qué cosa es un trabajo. Es un tema. Es un temazo (...).

Yo hago obras de teatro, ya sé que no son para ganar dinero, entonces ¿por qué las hago? ¿porque me encanta estar con gente amiga y comer asado y divertirme después del ensayo?, ¿tomar mate?, ¿laburar con gente que amo? Y ese es mi criterio estético: trabajar con gente que amo. Si no gano dinero, ¿qué gano?, ¿cuál es la ganancia además del amor?, ¿no? Porque por ahí con esa gente simplemente me puedo juntar a tomar mate o a comer un asado. Pero no, además hacemos teatro. ¿Qué estamos haciendo ahí? (50 años. Actriz en circuito independiente y oficial, docente de teatro en espacios formales e informales.).

Para empezar a indagar la ganancia de quienes participan de la producción artística, es fundamental primero conocer qué tipo de valor construyen en la especificidad de su labor. Por eso, retomamos la perspectiva de Bourdieu (2010) acerca del valor de las obras de arte. Según el autor, el valor de cada una de ellas es atribuido socialmente en función de una creencia colectiva. Es decir, como si fuera un fenómeno religioso, la obra de arte cobra un valor en tanto los agentes del campo reconocen al objeto como algo valioso. Son los/as agentes, entonces, quienes construyen el valor de la obra y no el objeto en sí. En esta línea, recuperamos los aportes de Isabelle Graw (2017) quien, desde una perspectiva marxista indaga la cuestión del valor en las obras de arte, particularmente ¿por qué hay obras de arte que son más valiosas que otras? Para ello, toma como punto de partida la consideración de las obras de arte como mercancías en tanto participan de procesos de intercambios económicos o simbólicos en el entramado social (aunque también pueden resultar críticas a esos procesos de intercambio). Como toda mercancía, entonces, el valor de las obras de arte es atribuido socialmente, es decir, supone una relación con otros/as. Ahora bien, el deseo colectivo que comparten distintos agentes del campo artístico, produce un valor especial que brinda especificidad a muchas producciones artísticas a diferencia de otras no relacionadas a las artes dentro del sistema capitalista: la vitalidad que cobra la obra de arte lleva consigo parte del sujeto creador. En otras palabras, muchas veces sucede que el/la artista a través de su trabajo humano, deposita parte de sí en la producción artística sin alienarse ni extrañarse de él, sino todo lo contrario, viéndose en esa obra de arte a partir de un proceso de autorrealización personal.

Siento que es una forma para mí de vivir en el mundo y de poder [...] observar de un modo más extrañada la realidad, que a veces me sirve verlo así, para poder hacer algo, para transformarlo o para cambiarlo. O no, o simplemente verlo de otra manera. Después no sé, es algo que me llena de vida, posta. Me da mucha alegría, es un estado de mucha adrenalina, felicidad que me hace sentir bien, me cuesta mucho encontrarlo en otras cosas. Como realmente es eso. Eso. Y después es un modo, sí, para mí es un modo de pararnos frente a la vida. De hacer algo con el mundo en el que vivimos. Quizás es nada, algo re pequeño, pero bueno. Lo veo así. (27 años. Actriz en circuito independiente y oficial. Empleada administrativa de espacio de educación formal).

Es así como los/as artistas o los grupos (en el caso de teatristas, conformados como elencos) son dueños monopólicos de sus creaciones, orientadas a la búsqueda de la singularidad. Esto último significa que, una vez producida la obra de arte, nada le es equivalente en el mercado artístico. La vitalidad y singularidad de la obra de arte, son características fundamentales para comprender los valores que socialmente se les atribuyen al interior del campo artístico (además de relaciones de desigualdad basadas en la legitimidad de unas posiciones en el campo frente a otras⁸). De esta manera, autores/as como Graw (2017) o Bourdieu (2010) sostienen que lo que está en juego es el *capital simbólico*, es decir, cierto reconocimiento y prestigio social dentro del espacio social.

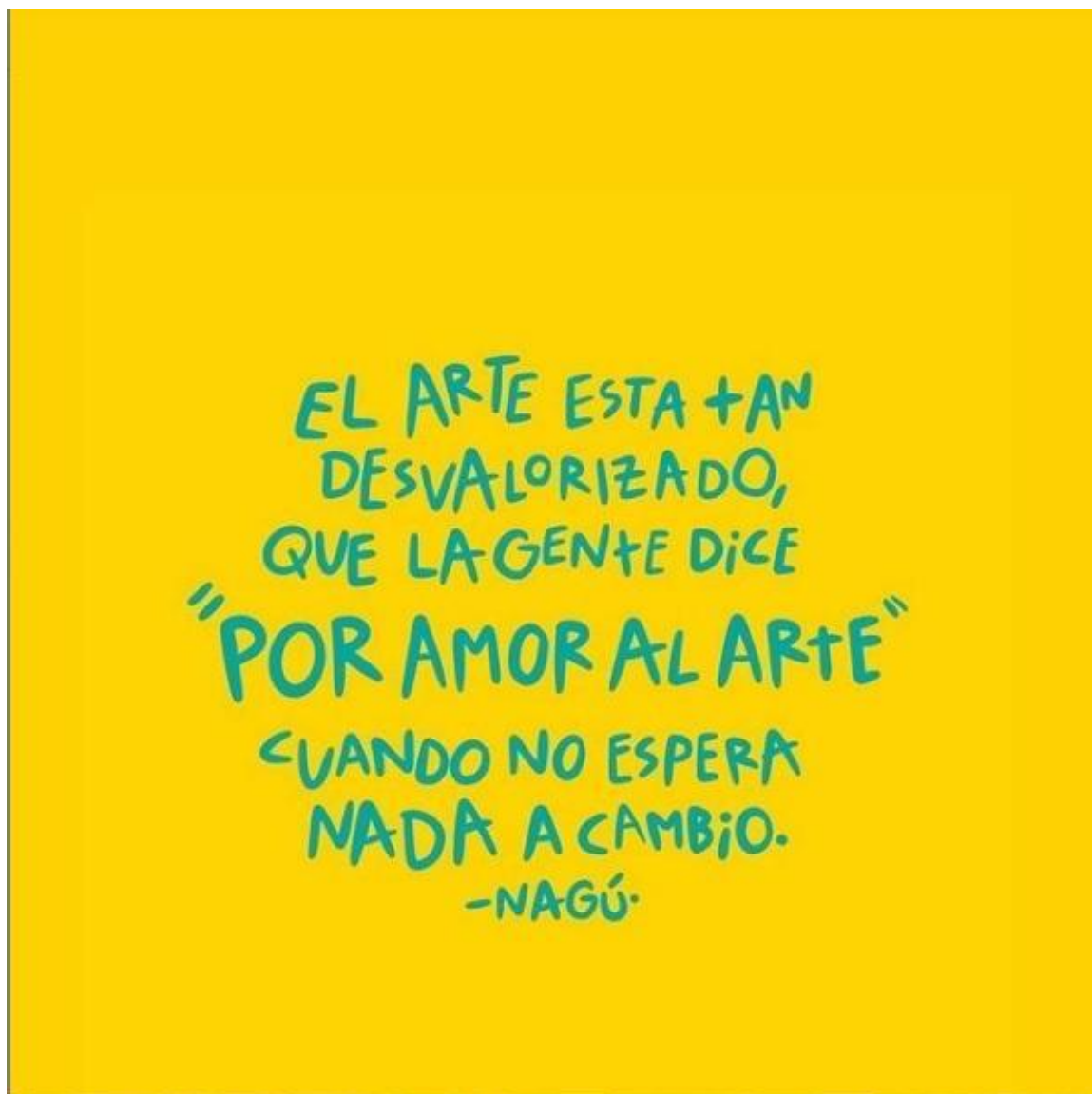
Somos testigos de una gran cantidad de mano de obra literalmente no remunerada y, en muchos casos, de trabajadores no remunerados que acceden a ello voluntariamente. Esperan que esta autoexplotación les proporcione lo que Bourdieu llamó “capital simbólico” - reconocimiento y prestigio social- que, aunque puede no ser perfectamente traducible a términos económicos, algún día (esperan) habrá valido la pena. (Graw, 2017: 141).

Por todo esto, durante el período estudiado, se reforzó una idea que venía resonando en espacios asamblearios de organización colectiva integrados, principalmente, por artistas: la necesidad y el derecho de poder recibir una retribución económica digna por su trabajo. Si bien antes de la pandemia buena parte del sector insistía en organizarse y luchar por mejores condiciones laborales, durante el aislamiento por Covid-19 fueron cotidianos los reclamos de los artistas por revalorizar social y económicamente a su actividad y sus creadores/as. Esto implicó, por un lado, resaltar el carácter esencial del trabajo (en pandemia, muchos/as artistas se referían al arte como “lo que salvó a la gente de la pandemia” ya que su consumo creció durante períodos de encierro) y, por otro lado,

⁸ Un ejemplo de esto lo desarrolla Giunta (2019) al analizar las desigualdades de género al interior del campo artístico.

denunciar las situaciones de emergencia socio-económica en las que se encontraron los/as artistas que no contaban con fuentes de ingresos más estables (Llinás, 2020; Camezzana y otras, 2020).

IMAGEN 1



Fuente: Colectivo Arte al Ataque (18/02/2021). Disponible en <https://www.instagram.com/p/CLcCVzIMupE/>

Aun así, por más que, generalmente, sea un trabajo no remunerado, muchos/as defienden la posición de considerarlo como trabajo, básicamente porque producen un servicio socialmente útil para el cual dedican buena parte de su tiempo y esfuerzo físico⁹. De esta

⁹ Esta definición coincide con la de Neffa (2003) que la sintetiza de la siguiente manera:

El trabajo es una actividad, realizada por una o varias personas, orientada hacia una finalidad, la prestación de un servicio o la producción de un bien -que tiene una realidad objetiva y exterior al sujeto que lo produjo-, con una utilidad social: la satisfacción de una necesidad personal o de otras personas. (...) El trabajo puede dar lugar

manera, el supuesto del *por amor al arte* o el *arte por el arte*, ha llegado a dialogar con una idea casi mítica y romántica que asume al arte como una esfera autónoma y separada de otras cuestiones sociales, materiales, políticas, entre otras (Zolberg, 2002). Sin embargo, la preocupación cada vez más frecuente acerca de las condiciones de precariedad en las que desempeñan su trabajo hace que esa idea quede cada vez más obsoleta. Incluso, los/as artistas muchas veces se culpan por continuar reproduciendo un discurso proveniente de esa idea romántica, haciéndose responsables de las malas condiciones de trabajo.

La precarización a la que nos auto-sometemos, ¿no? Esa auto-precarización laboral. La dificultad enorme que tenemos de reconocernos como laburantes. Todo el tiempo, viste, esa cosa romántica de ese paradigma del artista bohemio y que esté casi con un don iluminado que te hace pensar que no estás laburando, pero sí, estás laburando y estás muchas veces (...) exponiéndote y sometiéndote a un montón de condiciones que si fuera otro trabajo no lo harías.

(...) solo podemos hacer esto porque amamos lo que hacemos. Pero al mismo tiempo, el gran problema de nuestra informalidad y de nuestra falta de autopercepción como laburantes es la romantización de nuestro trabajo. Creo que ahí hay un juego de sensaciones y sentimientos que hay que poder acomodar. Digo, el amor por lo que hacemos, el amor por nuestra actividad, el amor con el que hacemos las cosas y por el que nos movemos que a veces no se aplica al cuidado propio. (49 años. Actor de circuito independiente y oficial. Empleado estatal en área de cultura).

Esta cita dialoga con la perspectiva de Lorey (2006) que, partiendo de conceptos recuperados de la teoría de Michel Foucault, desglosa la idea de que los/as productores/as culturales escogen las precarias condiciones en las que ejercen para trabajar libremente. Esto es lo que la autora llama *precarización de sí* o *precarización elegida para sí*. A partir del concepto foucaultiano de *gobernabilidad biopolítica*, Lorey sostiene que eso que aparenta prácticas soberanas esconde, en realidad, la naturalización de tener que asumir a la precariedad laboral como el único modo de crear en libertad. El peligro que, según la autora, atañe esta postura es, fundamentalmente, quedar atrapados/as en un modo de producción basado en el autocontrol de dispositivos de poder hegemónicos y reproductores del sistema capitalista contemporáneo. Según ella, en la actualidad, existe una especie de falsa conciencia que, detrás de la idea de libertad individual, esconde lógicas de autocontrol y auto-explotación que resultan funcionales al sistema capitalista.

a la producción de bienes y servicios destinados al uso doméstico, en la esfera no mercantil, sin contrapartida de remuneración salarial. (Neffa, 2003, p. 261).

De esta manera, la actividad artística realizada “por amor al arte en sí mismo” como elección individual es lo que Lorey (2006) denomina *precarización de sí*. Esta idea dialoga con la noción de Robert Castel (2015) de *individuo por exceso* (p. 319), sujeto modelo del capitalismo contemporáneo. Es decir, un tipo de individuo liberado/a de la pesadez de los reglamentos y controles burocráticos, jurídicos, estatales. Pero en tanto individuo descolectivizado/a, se inserta en las nuevas lógicas relacionales a partir de un fuerte sentido de competencia. Esta exaltación del individuo en un contexto de competencia exacerbada que intenta liberar al/a sujeto de las cadenas de las regulaciones colectivas, supone entonces individuos autosuficientes, independientes, competentes, capaces de tomar iniciativa, comprometidos/as y creativos/as (globalizados/as). Esas son las mismas condiciones que, según Legay (2005), caracterizan a los y las artistas. Menger (2009), afirma que el/la artista pretende destacar su talento individual en busca del éxito profesional. Por eso, la incertidumbre que caracteriza a los trabajos *atípicos* es, también, característica principal del trabajo artístico, ya que este último implica instancias de experimentación: prueba y error. Es decir, las actividades artísticas tienen como condición asumir riesgos propios de la búsqueda innovadora por la originalidad. Esto último podría ayudarnos a comprender, *a priori*, algunos motivos que justifican la *precariedad de sí* que, según Lorey, adoptan los/as artistas en su ejercicio laboral.

Sin embargo, estas posturas que sostienen la idea de una autoprecarización funcional al sistema capitalista, no contemplan las motivaciones subjetivas de los/as sujetos que los/as convocan a desempeñar su labor. Por lo tanto, no termina de responder qué es lo que moviliza a los/as artistas a escoger ese trabajo frente a otros. Buena parte de esas preguntas podemos comprenderlas a partir de los aportes de Serge Paugam (2015). El autor francés introduce un aspecto fundamental para estudiar las situaciones laborales que atraviesan a distintos/as trabajadores/as en la contemporaneidad: sus percepciones subjetivas. Es decir, dar cuenta de condiciones objetivas de trabajo basadas en la precariedad no son argumento suficiente para asumir cómo han de ser las experiencias de los sujetos. Es por eso que el autor distingue la *precariedad del trabajo* de la *precariedad del empleo*. Esta última se da cuando se presentan lógicas precarias en las condiciones objetivas de contratación (puede darse por empleos inseguros, discontinuos, inestables, etc). Mientras que, la precariedad del trabajo se da a partir de la insatisfacción de los sujetos dentro de su espacio de trabajo, debido al escaso reconocimiento social, ya sea material o simbólico. El autor recupera otras investigaciones a partir de las cuales se ha estudiado la satisfacción en el trabajo a través de tres paradigmas centrales: el *homo faber*,

el *homo oeconomicus* y el *homo sociologicus*. El primero de ellos concentra la satisfacción en el trabajo mismo, es decir, la satisfacción en el hacer. El segundo la vivencia a partir de la retribución económica que puede ser mediante el salario y/o con retribuciones extrasalariales. Mientras que el tercero y último, dice el autor, concentra y supera a los dos anteriores siendo que focaliza la satisfacción en las relaciones que se establecen en el trabajo (con las personas y el ambiente) y el reconocimiento retribuido económica y simbólicamente. En el caso de los/as artistas, podríamos pensar que la satisfacción se concentra en el quehacer teatral.

Te voy a hacer una equivalencia a nivel satisfacción. Eran \$1500 que nos llevábamos, eran 150.000 para mí en satisfacción. Saber que la gente vino, dio su tiempo, se rió, la pasó bien, aplaudió. Te llevás el aplauso y ya tenés el 50%, 80%, 90% y el 100%. Te llevás el aplauso. Y cuando vino el director y me dio "tomá, esto es lo que sacamos hoy", \$1500 y faaah, un placer, sinceramente. Me parece un placer. (52 años. Actor en circuito independiente, informático, docente en espacio formal).

Los análisis sobre estudios del trabajo para Paugam pueden comprender aspectos objetivos como subjetivos para analizar los distintos niveles de integración laboral de los/as trabajadores/as. El tipo ideal de integración laboral supone una doble seguridad: por un lado, el reconocimiento material y simbólico del trabajo y, por el otro, la protección social en las condiciones de trabajo. En el caso de los actores y actrices del Gran La Plata, encontramos que se trata de una *integración incierta*, que el autor define de la siguiente manera:

La integración incierta corresponde a una forma de integración laboral más limitada, en la que la inestabilidad del empleo no se acompaña de una insatisfacción en el trabajo. Se trata principalmente de situaciones vividas por los trabajadores en las que, a pesar de desempeñarse en buenas condiciones, teniendo buenas relaciones con sus compañeros y sus superiores, saben, no obstante, que tienen grandes posibilidades de perder el empleo. (Paugam, 2015: 139).

En este sentido, encontramos que este tipo de integración da cuenta de una precarización del empleo, pero también de un riesgo colectivo de los/as trabajadores/as de la actuación a ver cada vez más precarizado su trabajo. Esto es, cuando su labor no es valorada socialmente y la amenaza por las inseguridades laborales acecha cada vez más cerca, existen mayores probabilidades de que los sujetos se vean frustrados frente a su actividad. En el caso que compete a este estudio, la amenaza y la frustración suelen potenciarse en aquellos casos que tienen concentrada su actividad laboral en espacios informales y/o

discontinuos. Así, en pleno contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) en 2020 lo expresaba un actor que, además, tiene un empleo estable en un teatro oficial de la ciudad:

Yo tengo la suerte de no vivir de esto. De que no sea lo que me da el plato de morfi, viste. Eso me aterra, yo digo "la cantidad de gente que hay que viven de esto, que su sustento diario es esto". (46 años. Actor en el circuito oficial e independiente. Empleado de un teatro oficial, docente de actuación en sector informal).

De esta manera, aquellos/as que no perciben sus principales ingresos de la actividad actuarial consideran que son personas con suerte. Esto significa que hay cierta tranquilidad en que la actuación no sea la actividad que asegure la subsistencia. Mientras tanto, esta perspectiva cambia frente a otros casos que no poseen trabajos más estables y dedican la mayor parte del tiempo al trabajo artístico. De esta manera, se suele resaltar el amor por su labor, mientras es vivido con sentimientos de angustia y dolor tras ver cada vez más lejana la posibilidad de poder subsistir de ese trabajo. Frente a esta diversidad de situaciones, pensamos un esquema de tipos ideales (Weber, 2009) con el fin de categorizar las distintas representaciones sobre la propia actividad.

Cuadro 1: Clasificaciones de actores y actrices del Gran La Plata según las representaciones sociales construidas acerca de su actividad.

Actor/triz por hobby¹⁰	Actor/triz Melpómene
Actor/triz desinteresado/a	Actor/triz Talía

Fuente: Elaboración propia.

En el *Cuadro 1* se observa una clasificación de tipos ideales que nos permiten comprender diversas representaciones que coexisten en el mundo del teatro platense. Las tensiones y paradojas se comprenden en función de los puntos de vista y trayectorias que los sujetos han experimentado. Como cualquier tipo ideal, no se trata de encasillar a los sujetos, sino que muchas veces sus discursos y representaciones pueden variar de una a otra clasificación o, también, verse incluidos en más de una de ellas. Aun así, estos agrupamientos resultan eficaces para entender la convivencia de representaciones sociales en tensión que construyen los/as artistas.

¹⁰ La palabra *hobby* se refiere a la actividad u ocupación que se realiza meramente por placer durante el tiempo libre.

Si bien al principio del escrito mencionamos que la gran mayoría de los/as actores/rices conciben a la práctica actoral como un trabajo, las representaciones sociales que se construyen acerca de la labor pueden variar. De esta manera, encontramos por un lado al/a *actor/triz por hobby*. Se trata de aquellos/as que, aunque aseguren que su actividad es un trabajo, niegan vivirlo de esta forma. Por lo general, suelen ser quienes realizan teatro en un taller particular y terminan participando en obras de teatro productos del taller. Sus motivaciones en ese acto no son laborales, ya que su situación económica y profesional suele estar consolidada en otro espacio (por lo general, ajeno al mundo artístico teatral). En estos casos, las experiencias laborales suelen ser exclusivamente en el circuito independiente, ya que las proyecciones de continuidad son cortas y la posibilidad de llevarlas a cabo con mayor rapidez y facilidad están en ese circuito.

Por otro lado, encontramos al/a *actor/triz desinteresado/a*, principalmente, de las lógicas económicas del mercado capitalista. Sosteniendo la premisa de que para llevar a cabo arte de calidad se necesita disponer de mucho tiempo y eso no resulta productivo en los tiempos capitalistas en que vivimos, asumen que el arte de buena calidad solo puede darse en espacios desentendidos de la cuestión económica. Esto es, de acuerdo a estudios como Weber (2015) en donde se asume que en la lógica fundamental del capitalismo “el tiempo es dinero” y, por tanto, se aboga a economizar el tiempo en pos de aumentar las ganancias, entonces el arte de buena calidad artística resulta antieconómico porque supone mucho tiempo de exploración, experimentación, prueba y realización. De esta manera, la actuación se comprende como un trabajo antieconómico. En estos casos, pueden haber tenido experiencias trabajando para el sector oficial, pero se identifican dentro del sector independiente como el gran espacio de creación artística.

En tercer lugar, podemos mencionar al/a *actor/triz Melpómene*. En este caso, se trata de artistas que consideran que su actividad es un trabajo y ven con mucha frustración la imposibilidad de poder vivir de su labor. No creen, como el/la *desinteresado/a*, que las artes sean netamente antieconómicas, sino que su labor no es socialmente reconocida y, por lo tanto, desisten en poder ejercer en condiciones que no sean hiper-precarizadas. Estos casos mayormente han tenido experiencias de varios años trabajando en el circuito oficial, como el comercial y el independiente, encontrando siempre condiciones precarias de trabajo.

Por último, el/la *actor/triz Talía* asume que su actividad artística es un trabajo, reconoce las situaciones de precariedad desde las que ejercen, pero encuentran, por un lado, ciertos caminos y posibilidades para lograr reconocimiento económico y social de su actividad

y, por otro lado, sostienen que su actividad es esencial dentro del mundo social en el que vivimos. Por lo cual, más allá de soportar condiciones precarias de trabajo, su labor tiene sentido en tanto trabajan aportando a la sociedad con mayor libertad que en otros espacios. Por lo general, estos sujetos han actuado en espacios fundamentalmente oficiales e independientes y han logrado construir una legitimidad alta al interior del campo artístico, por lo cual, cuentan con contactos y salidas laborales más directas que en otros casos. Estas cuatro clasificaciones resultan eficaces para comprender las diversas representaciones sociales que construyen simultáneamente los/as artistas respecto a su ejercicio. Es decir que, si bien existe un acuerdo generalizado por concebir a la actuación como trabajo, observamos que cuando se indagan las representaciones sociales que construyen sobre su actividad laboral, aparecen supuestos que tensionan entre sí y hasta a veces pueden resultar contradictorios. Por eso, construimos estos cuatro tipos ideales a fin de poder comprender con mayor facilidad los aspectos subjetivos que atraviesan a los/as artistas al pensar sus situaciones laborales actualmente.

Conclusiones

En este escrito, indagamos las representaciones sociales que actores y actrices del Gran La Plata construyen sobre su actividad. A partir del trabajo de campo realizado en el marco de los estudios doctorales en curso y su diálogo con la bibliografía referente del tema, abordamos la complejidad de las contradicciones que aparecen en el colectivo. En otras palabras, indagamos la oposición tragicómica que constituye a la actividad laboral, en tanto que, mientras significa una labor placentera, el disfrute se acompaña de preocupaciones y tristeza por las condiciones de hiper-precariedad en las que ejercen. De esta manera, entendemos que, si bien los principales capitales puestos en juego en el campo artístico son los simbólicos, tal cual explica Bourdieu (2010), eso no implica, necesariamente, desinteresarse de las problemáticas de índole económica y material. Por el contrario, parece que la imposibilidad de poder rentabilizar la actividad es una preocupación tanto para quienes viven de actividades relacionadas a las artes como para otros/as que trabajan en espacios no artísticos. Por esa razón, diagramamos una posible categorización de tipos ideales agrupados según distintas representaciones que se configuraron a partir del trabajo de campo realizado. Las mismas, nos permiten indagar el trabajo artístico entre los años 2019 y 2021, teniendo en cuenta la convivencia de representaciones contradictorias pero posibles de ser comprendidas a partir de estudios enfocados en las subjetividades de los/as trabajadores/as.

Esperamos que estas líneas de texto aporten a la reflexión sobre el tema en cuestión. De esta manera, esperamos poder pensar junto con los/as artistas y estudios relacionados con el trabajo artístico acerca de la producción de las artes hoy e imaginar otros mundos posibles.

Bibliografía

- Banch, M. A. (2000). Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales. En *Papers on social representations*. Vol. 9, 1-15.
- Basanta L. y del Mármol, M. (2020). “El arte no paga”. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. En *Trabajo y Sociedad*, Vol. XXI, n° 35, pp. 297-316.
- Bayardo, Rubens (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. En *Cuadernos de Antropología Social*, (6).
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: ANAGRAMA.
- Camezzana, Daniela, Capasso, Verónica, Mora, Ana y Sáez, Mariana (2020). Las artes escénicas en el contexto del ASPO. *Question/Cuestión*, 2(66), e470. <https://doi.org/10.24215/16696581e470>
- Castel, Robert (2012). *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castorina, J. A., Barreiro, A. y Toscano, A. G. (2005). “Dos versiones del sentido común: las teorías implícitas y las representaciones sociales”. En Castorina, J. A. (2005) (coord.). *Construcción conceptual y representaciones sociales. El conocimiento de la sociedad*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Castorina, J. A.; Barreiro, A. y Cerreño, L. (2010). “El concepto de polifasia cognitiva en el estudio del cambio conceptual”. En Carretero, Mario y Castorina José A. La construcción del conocimiento histórico (pp. 133-152) Bs. As., Paidós.
- Del Mármol, M.; Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales: El Genio Maligno* n°20. Marzo.

Del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana (2020). Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia. En *Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, 6(2).

Díaz, Juliana (2021). Las paradojas del trabajo actoral en teatro independiente. Un estudio comparativo de las representaciones sociales sobre teatro independiente de actores y actrices de La Plata entre los orígenes y la actualidad. En *Revista Científica de la Universidad Católica de Temuco (CUHSO)*, Chile. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S2452-610X2021005000310&script=sci_arttext

Díaz, Juliana (2022). ¿Acéfalos/as en tiempos críticos? Representatividad sindical de actores y actrices en La Plata antes y durante el Covid-19. En *Estudios Sociales Contemporáneos N°26 – Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos IMESC-IDEHESI, Conicet*.

Díaz, Juliana y Henry, María Laura (2020). Entre vocación y precarización. Condiciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense. En Busso, M y Perez, P. (2020) (Coord.) *El trabajo degradado. Heterogeneidad ocupacional, precarización y nuevas inserciones laborales durante el gobierno de Cambiemos*. Bueno Aires: Ediciones FaHCE-UNLP.

García Martínez, A. (2008). Identidades y representaciones sociales: la construcción de las minorías. En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 18 (2).

García Villarán, Antonio (2010). Las 9 musas, la inspiración. En *Activarte. revista independiente de arte. teoría de las artes, pedagogía, nuevas tecnologías*. BIBLID n°3.

Giunta, Andrea (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

González Rey, F. (2008). Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. En *Revista Diversitas, perspectivas en psicología*, Vol. 4, N°2, 225-243.

Graw, Isabelle. (2017). El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad. En *ARQ (Santiago)*, (97), 130-145.

Ibanez, T. (1994). *Psicología social constructivista*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Instituto Nacional de las mujeres (2017). *Informe Mujeres y mercado de trabajo*. Ministerio de Desarrollo Social de Presidencia de la Nación. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/informe-mujeres-mercado-trabajo.pdf>

Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómeno, concepto y teoría”. En

Moscovici, S. (1986). *Psicología Social II*. Barcelona: Paidós.

- Legay, Marion (2003). *Critique de Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* de P.M. Menger, Paris : Seuil.
- Llinás, Marcelo (2020). Nociones de economía bohemia (primera parte). *Revista Crisis*, (43). Disponible en <http://www.revistacrisis.com.ar/notas/nociones-de-economia-bohemia-primera-parte?s=09>
- Lorey, Isabel (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas)*. Disponible en www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es.
- Menger, P. M. (2009). "L'art analysé comme un travail". En *Idées économiques et sociales* 2009/4 N° 158.
- Moñivas, A. (1994). Epistemología y representaciones sociales: concepto y teoría. En *Revista de Psicología General y Aplicación*, 47 (4), 409-419.
- Neffa, Julio C. (2003). *El trabajo humano. Contribuciones al estudio de un valor que permanece*. Buenos Aires: Lumen.
- Paugam, Serge (2015). *El trabajador de la precariedad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación de Educación y Capacitación para los Trabajadores de la Construcción.
- Raiter, A. (2010). *Representaciones sociales* (capítulo 1). Buenos Aires: EUDEBA.
- Vania Cajas Ulloa, Alejandra (2015). *El pluriempleo y sus restricciones: Análisis particular de la obligación de no competencia en el contrato de trabajo*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad de Chile.
- Vergara Quintero, M. C. (2008). La naturaleza de las representaciones sociales. En *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 6, N° 1, 55-80.
- Villarroel, G. E. (2007). Las representaciones sociales: una nueva relación entre el individuo y la sociedad. En *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*. Vol. 17, N° 49, 434-454.
- Weber, Max (2015). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires: Punto Encuentro.
- Weber, Max (2009). *La 'objetividad' del conocimiento en la ciencia social y en la política social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zolberg, Vera (2002). ¿Qué es arte? ¿Qué es sociología del arte? En Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor, 17-46.